Language: un proyecto radical para la escritura de fin de siglo

==

Escritura y crítica del lenguaje

Distinguía Levi-Strauss en *Tristes tropiques* a las sociedades que, como la nuestra, expulsan, o mejor, vomitan, las realidades o a los individuos por los que se sienten amenazadas, de las que practican el canibalismo, ingiriendo el cuerpo extraño o peligroso, que cambia así de signo con respecto al cuerpo que lo absorbe. El contraste, desde esta distinción, entre dos sistemas contemporáneos, el de las artes plásticas y el de las artes del lenguaje, no puede ser más llamativo; si el primero ha aprendido a lo largo de nuestro siglo a neutralizar el peligro potencial de la novedad por el procedimiento de fagocitar el elemento (¿alimento?) inquietante, el *establishment* literario no ha encontrado aún mejor solución ante la propuesta verdaderamente crítica, la que lo hace sentirse amenazado, que la expulsión y el ostracismo. Esta práctica ha demostrado repetidamente su eficacia cuando su objeto ha sido un proyecto artístico insuficientemente articulado o carente de convicción; puede de hecho llegar a eliminarlo por completo. Pero cuando a lo que se enfrenta un sistema literario es a

una alternativa global cargada de razones y defendida por escritores de considerable talento y energía, el silencio es estrategia insuficiente que sólo conseguirá retrasar la difusión generalizada de la propuesta.

Éste es sin duda el caso de los escritores Language /1/. Lo que empezó en la década de 1970 como la insatisfacción de un pequeño número de jóvenes poetas descontentos con los términos más comunes entonces (y hoy) para concebir los procesos de composición y lectura del poema, se convirtió rápidamente en un intenso debate sobre poética que se desarrolló en modestas revistas de tirada reducida (*L=A=N=G=U=A=G=E* y *This* se reproducían en fotocopia) y que abarca hoy una extensa bibliografía que incluye, además de una decena de revistas de este tipo, volúmenes de ensayos, libros-objeto, dos antologías /2/ y un número de libros de poemas que sobrepasa los trescientos títulos. Este prodigio de actividad editorial no hubiera sido posible sin la aparición de las *small presses*; la respuesta de los autores norteamericanos más innovadores a un mercado literario que se caracteriza económicamente por su naturaleza monopolista y estéticamente por su resistencia a lo verdaderamente diferente. La incapacidad de este mercado para absorber modos de la escritura radicalmente distintos al de la novela o al del modelo de poema que habitualmente difunden las publicaciones literarias más leídas ha dado lugar a la aparición de una multitud de pequeñas editoriales (Roof, This, The Figures, Sun & Moon, Tuumba, Station Hill, Potes & Poets, Segue...) gestionadas a menudo por los propios escritores, quienes llevan a cabo por correo y mediante otros canales alternativos /3/ la distribución de los libros y revistas que producen. En un plazo de tiempo récord estos canales han ampliado considerablemente la comunidad de autores y lectores de la escritura Language, una comunidad creciente, aunque aún minoritaria, que constituye hoy el sector más exigente del público literario norteamericano.

Con la excepción de Marjorie Perloff, quien se ha interesado repetidamente por el fenómeno Language, señalando la relevancia de su relación con las artes plásticas y con el pensamiento de nuestro fin de siglo /4/, tampoco la academia ha prestado apenas atención a lo que puede considerarse como la propuesta de cambio más drástica y prometedora que ha producido la literatura occidental en los últimos cincuenta años. Ello resulta casi increíble, tanto si tenemos en cuenta el tipo de actividad poética que practican estos autores (la investigación creativa de la centralidad del lenguaje en la estructuración del individuo y de la realidad colectiva) como si consideramos la escala del fenómeno, pues no se trata aquí de este o aquel poema «novedoso», sino de perspectivas que afectan a la obra de al menos medio centenar de autores, y que han producido la rapidísima generación de un público independiente de los órganos que controlan la difusión de la escritura en Norteamérica, el mercado monopolista y el sistema educativo. El hecho de que exista en los Estados Unidos una comunidad de lectores constituida en torno a una concepción de la escritura y de la lectura radicalmente diferente de la que promueven tales sistemas es en sí mismo lo suficientemente llamativo como para atraer la atención de cualquiera que se interese por la literatura contemporánea. Pero uno esperaría que la concentración por parte de los autores Language en la lingüisticidad (*¿palabrez, verbatura?*) del poema les convirtiera en

Lo que empezó en la década de 1970 como la insatisfacción de un pequeño número de jóvenes poetas descontentos con los términos más comunes entonces (y hoy) para concebir los procesos de composición y lectura del poema, se convirtió rápidamente en un intenso debate sobre poética que se desarrolló en modestas revistas de tirada reducida

/

un objeto especialísimo de curiosidad para una investigación literaria que a menudo se autocalifica de postestructural y que ha estado dominada en años recientes por ópticas metodológicas que, como la teoría de la recepción o la posición desconstruccionista, se enfrentan al texto literario precisamente desde esta perspectiva. El hecho de que no haya sucedido así prueba hasta qué punto la incorporación a la academia de ópticas pretendidamente críticas y novedosas cumple a menudo la función conservadora de evitar un cambio mucho más drástico y generalizado. Practicar ejercicios desconstructivos sobre el teatro de Shakespeare, las novelas de Faulkner o la poesía de Wallace Stevens resulta así ser una vacuna necesaria contra la desintegración completa del sistema literario que eliminaría la posición misma desde la que se ejercita la actividad desconstructiva. Hablar de incomprensión por parte de la crítica académica con respecto a la escritura Language supone, por lo tanto, camuflar la medida en la que esa crítica ha entendido perfectamente que el trabajo de poetas como Charles Bernstein, Bruce Andrews, Lyn Hejinian, Ron Silliman o Tina Darragh, y, sobre todo, que el hecho de que exista ya un público para este tipo de escritura, pone en grave peligro el control que tal crítica intenta ejercer sobre el gusto literario estadounidense.

La historia de la aparición del fenómeno Language se relaciona vitalmente con unos comienzos borrosamente ligados a las movilizaciones de los sesenta con motivo de la guerra de Vietnam primero y del Water-

gate después. Sus centros geográficos son Nueva York y sobre todo San Francisco, y sus poéticas proceden de la crítica marxista de las relaciones sociales bajo el capitalismo, una crítica que estos poetas extienden, trasladándola al plano de la lengua e incorporando conceptos y puntos de vista tomados del pensamiento social, lingüístico, psicoanalítico y filosófico reciente, a una crítica práctica de la alienación contemporánea del habla y de la escritura. *L=A=N=G=U=A=G=E*, la revista que ha terminado dando su nombre al conjunto de las propuestas creativas de estos autores, se publicó en Nueva York entre 1978 y 1982, editada por Bruce Andrews y Charles Bernstein, los escritores más activos en este tipo de experimentación en la costa Este, junto a otros como Alan Davies, James Sherry, Tina Darragh o Ray DiPalma. Pero *L=A=N=G=U=A=G=E* no fue ni la primera ni la única de las revistas que se proponían agrupar y coordinar la acción poética como una praxis lingüísticamente crítica del presente. *THIS*, publicada por Robert Grenier en Iowa desde 1971 y, desde 1973 hasta su desaparición en 1982, en San Francisco por Barrett Watten, desarrollaba ya un proyecto poético característicamente consciente (desde su propio nombre) de la problematicidad de la referencia lingüística y de la naturaleza artificial, socialmente construida, de la sensación que los hablantes de una lengua tienen de la naturalidad de la misma. Hubo otras revistas (*Hills, Roof, Tottel's, Miam, The Difficulties, QU*), todas ellas de formato muy humilde, que cumplieron eficazmente el objetivo de reunir las dispersas fuerzas creativas de un arte verbal crítico. Estas revistas dieron también lugar a un desarrollo característico: un tipo de texto crítico y poético al mismo tiempo, una escritura híbrida, anfibia, que podía hablar sobre sí misma, hacer visibles sus insuficiencias con fines expresivos y utilizar al mismo tiempo su energía creativa para elaborar ópticas críticas. Hoy, desaparecidas estas publicaciones, los poetas Language continúan su actividad en las pocas revistas literarias y artísticas que admiten en sus páginas la discusión de los supuestos más básicos de la cultura propia: *Sulphur, Temblor, Boundary 2… Poetics Journal*, editada en San Francisco por Lyn Hejinian, y por Barret Watten desde 1982, sigue publicándose.

En síntesis, lo que plantean los escritores Language es una crítica global del modelo de poema que actualmente construyen revistas, antologías y premios de poesía tanto en Norteamérica como en Europa. Desde su perspectiva, el experimento y la crítica, lejos de ser márgenes de la poesía, constituyen hoy el centro mismo de la actividad poética relevante, y la negativa a aceptar este hecho por parte de la infinita mayoría de los poetas, críticos y lectores es sintomática del rumbo conservador que frente a otras facetas de la cultura contemporánea ha caracterizado el trabajo poético desde los años que precedieron a la segunda guerra mundial. Para estos autores, el modelo que domina el poema contemporáneo muestra una llamativa docilidad con respecto a una tradición de usos formales obsoletos y autoritarios. Lo último que puede un poeta permitirse despreciar son sus materiales de trabajo y éstos, el lenguaje, han sido drásticamente modificados en nuestro siglo por perspectivas que hacen inviable el modo tradicional de concebirlos como simples vehículos de un pensamiento que es independiente de su formulación lingüística. Los poetas que adoptan el modelo poético más común adoptan así, con

él, una óptica arcaica que descansa en una teoría lingüística implícita inaceptablemente ingenua para el lector de Wittgenstein, de Lacan o de la oleada de estudios post-estructurales recientes sobre el discurso. Ambas acusaciones, la de conservadurismo formal y la de candor epistemológico, resultan razonables si tenemos en cuenta la riqueza de ámbitos formales y conceptuales que han abierto en nuestro siglo la música y las artes plásticas, y plantean en su consideración conjunta la acusación mucho más grave de una comparativa insuficiencia en su ambición intelectual por parte de las artes de la escritura, muy necesitadas, desde la perspectiva Language, de autocrítica.

La experimentalidad de los poetas Language no es, por lo tanto, simplemente resultado del hastío que pueda generar en un determinado tipo de lector la utilización contemporánea de técnicas de composición renacentistas (si tenemos en cuenta el uso que los poetas siguen haciendo de una discursividad jamás interrogada desde la poesía) o en el mejor de los casos centenarias (si consideramos la vigencia actual del verso libre), sino que procede de una aguda sensibilidad a las implicaciones epistemológicas y políticas de la forma; procede asimismo de una conciencia crítica que se niega a considerar resuelto todo lo que hoy hace del texto artístico un nudo de problemas. Por ello es importante no malentender las libertades que estos escritores reivindican para la creación como un abandono de las responsabilidades del poeta para con su lengua, pues forman parte, por el contrario, de una conciencia muy intensa de responsabilidades lingüísticas nuevas que son hoy mucho más urgentes que las que implicaba tradicionalmente la actividad poética.

El hecho de que exista en los Estados Unidos una comunidad de lectores constituida en torno a una concepción de la escritura y de la lectura radicalmente diferente de la que promueven tales sistemas es en sí mismo lo suficientemente llamativo como para atraer la atención de cualquiera que se interese por la literatura contemporánea /

Pero ejemplificaré ya las diferencias concretas que separan el tipo de poesía al que me estoy refiriendo del modelo de poema dominante. Tomemos, por ejemplo, el comienzo de «Derribos Ocaso», de Ron Silliman:

¿Lo notas? ¿Duele? ¿Es demasiado suave? ¿Te gusta? ¿Te gusta esto? ¿Así es como te gusta? ¿Está bien? ¿Está él ahí? ¿Respira? ¿Es él? ¿Está cerca? ¿Está dura? ¿Está frío? ¿Es pesada? ¿Lo tienes que llevar lejos? ¿Son eso montañas? ¿Es aquí donde nos apeamos? ¿Tú cuál eres? ¿Llegamos ya?

Para el lector habituado a leer poesía el problema no es aquí ni que el texto se presente sobre la página en líneas justificadas (el poema en prosa es forma aceptada desde hace siglo y medio) ni tampoco el hecho de que esté íntegramente compuesto por interrogaciones. El lector reconoce el registro lingüístico del interrogatorio y no es esto lo que perturba su lectura. Pero los interrogatorios a los que está habituado el lector están característicamente ordenados por algún tipo de contexto que identifique a interrogador y a interrogado y se ajustan además a alguna suerte de esquema habitual, ya sea la seriación trimembre clásica, ya un encadenamiento lógico o analógico, algo, en fin, que le proporcione al lector la sensación de que el discurso se mueve en una *dirección determinada*. Esto es precisamente lo que Silliman está intentando evitar en lo que puede a primera vista parecer un alarde de empecinamiento perverso por dificultar la lectura. El texto elude la determinación de sus pronombres, suspende la identificación de los interlocutores, y leer las restantes treinta páginas que lo componen no le resolverá al lector el problema de decidir sobre si corresponde o no atribuir todas las preguntas a la misma voz, sobre quién o quiénes puedan ser los destinatarios o sobre qué sentido pueda tener la presentación de este acopio de interrogaciones en el contexto de un libro de poemas publicado por Roof, una editorial neoyorquina especializada en la publicación de libros de poesía. Más difícil aún le resultará al lector establecer una relación entre el texto de «Derribos Ocaso» y el autor que lo ha producido, pues los materiales que lo componen proyectan una anonimia característica que aproxima la pieza a algo así como un modelo descentrado de la experiencia verbal colectiva.

Pasemos ahora a considerar una estrofa de *Pedirdeboca*, de Ted Greenwald:

A Vd. le importa   zurra el cere
Bro tan poético   Libro en el
Que apoyarse   Perder peso
Próximo oído a la boca próxima
Parecer moverse   Sencillamente
Perecer   Psíquica elevación leve

Aquí la indeterminación lógica que practica Silliman entre oraciones en «Derribos Ocaso» se ha trasladado al interior de la frase. El texto no llega a presentar períodos sintácticos «completos» sino relativa y excepcionalmente («Perder peso», «Sencillamente/Perecer»), y esto, aunque pueda sugerirle al lector el modo fragmentado, interferido, incompleto, en el que a menudo se presenta el lenguaje ante el hablante en su experiencia, provoca en él, más aún que el texto de Silliman, una especie de vértigo lingüístico, pues es característica habitual del texto poético, por serlo de los muy variados registros escritos, la represión de este tipo de incertidumbre. Los textos de Peter Inman llevan la indeterminación al extremo al ser productos de un trabajo que con frecuencia

el experimento y la crítica, lejos de ser márgenes de la poesía, constituyen el centro de la actividad poética relevante, y la negativa a aceptar este hecho de la mayoría de los poetas, críticos y lectores es sintomática del rumbo conservador que ha caracterizado el trabajo poético desde los años que precedieron a la segunda guerra mundial

/

se centra en un nivel lingüístico inferior al de la palabra. La experimentación de Inman con los valores asociativos del fonema aislado o en combinaciones totalmente neologísticas convierte la lectura en un ejercicio de la percepción que no sólo trasciende los límites comunes del texto poético, sino también los de la propia lengua:

endunar por la voz / vara dero guisante
/ (vendada pañería)
tocino viejo de intemperie / induir maón
/ ocurspectiva salsa /
«picadillo», sus angrados de cama ron
/ montes tienen materia /
le gustará a ella alguien al comienzo de una
profesión cuando todos
los bordes caigan en sus manos / «sutiles de
enseñar» / estupeface bon

El texto incorpora aquí al horizonte de su lectura aspectos de la experiencia que, como la recepción de fragmentos lingüísticos deformados o interferidos, o la percepción de mensajes emitidos en lenguas que el lector no conoce, plantean cuestiones tan interesantes como lo pueda ser la definición del umbral: ¿qué grado de «normalidad» debe presentar la lengua para ser artísticamente utilizable? ¿No hay acaso un sentido en el que la plasticidad, la materialidad lingüística, está en relación inversa con respecto a una aceptabilidad que la hace invisible?

No es extraño que textos como los de Silliman, Greenwald, Inman y, en general, los producidos por los poetas Language dejen estupefacto al lector no familiarizado

con los términos del intenso debate sobre poética del que forman parte. La mayoría de los lectores de poesía espera hoy de un poema un texto compuesto en verso libre en el que un sujeto claramente definido (a menudo una proyección del propio autor) expresa, en un lenguaje típicamente «poético» (esto es, limitado, fruto de una *selección* léxica y sintáctica que excluye una buena porción del diccionario, por no hablar de la experiencia auditiva de los hablantes) y altamente discursivo (es decir, integrado por oraciones completas articuladas lógicamente), una «unidad de pensamiento» que suele consistir en una percepción sobre algún aspecto de su experiencia. El valor que los lectores adjudican a este tipo de texto, el juicio sobre los méritos relativos de los diferentes poemas, suele depender de la opinión del lector sobre la relevancia o banalidad de dicha percepción y sobre la «verosimilitud» o generalizabilidad de esa experiencia. Con ello el poema es considerado casi exclusivamente en términos de su «contenido» (es la «experiencia» del autor lo que se convierte en objeto de valoración) y al margen de su forma lingüística, pues ésta tiende a aparecer en gran medida estandarizada y, a pesar de referencias nominales de tipo general que críticos y poetas hacen a menudo al valor de la forma, ésta queda reducida en la práctica a cierta vaga correspondencia en lo que a tono se refiere entre el *qué* del poema y la combinación de palabras empleada para expresarlo.

Cuerpo y alma del lenguaje

Consideremos ahora «La noche junto al álbum», un poema de Álvaro García incluido en el libro del mismo nombre y una pieza que, por haber merecido el premio Hiperión de poesía en 1989, puede muy bien ejemplificar el gusto poético vigente:

Tenía en aquel tiempo el pelo más oscuro
y se tendía a un sol filtrado por los árboles
sobre el blanco mosaico de sus siestas de anciana.
Os hizo tomar sopa y varias precauciones
contra aquel barrio de óxido y, ahora,
la noche junto al álbum, ve la bruma
de los días perdidos igual que un oleaje
o lo que fue la vida, lejos, rara
en un país de insomnio y de sobrinos /5/.

El modo en que se presenta aquí el texto ante su lector empuja a éste típicamente hacia un ámbito de realidad distinto de la propia presencia del poema. Si la ausencia de determinación, lógica en la pieza de Silliman, y sintáctica, o incluso morfológica, en las de Inman y Greenwald, bloqueaba la transcendencia por parte del lector de la materialidad presente del texto, obligándole a concentrar su atención en la verbalidad material de sus palabras, lo que el poema de Álvaro García facilita o promueve es precisamente lo contrario: el lector se ve arrastrado en un movimiento automático que desvía su atención de la forma verbal que tiene ante los ojos, conduciéndole al ámbito transcendente de unas «realidades» con respecto a las cuales la forma del poema se comporta como vehículo, signo, cifra. Las «realidades» que magnetizan la atención del lector (la tía del hablante del poema, un tiempo pasado, un tiempo presente, etc...) *aparecen* como si fueran sin más la experiencia o el pensamiento mismos del autor y se conciben como no mediatizadas, como directamente accesibles, independientes de la lengua que las construye pero finge simplemente «traducirlas» a palabras. El poema se convierte así en un mecanismo de suplantación de lo presente por lo ausente:

lo que está ante los ojos del lector desaparece en la conjuración de lo que no estaba, y en esta operación de sustitución del *cuerpo* lingüístico por su *alma* proyectada lo que se convierte en objeto de apreciación estética resulta ser, no una forma verbal, sino el poeta mismo, o una porción de su personalidad: las observaciones o recuerdos que el autor presenta ante el lector como admirables en el acto de revelación de un fragmento de su vida «interior» o privada.

Desde la perspectiva del poeta Language la teoría lingüística que aparece implícita en «La noche junto al álbum», como en la inmensa mayoría de los textos poéticos que se publican hoy, es fundamentalmente errónea y si el lector puede aceptarla es sólo por su pasividad acrítica con respecto a lo verbal: una pasividad que durante dos mil años ha alimentado en las culturas de Occidente una visión autoritaria y fetichizada de las lenguas. El poema de Álvaro García implica, de hecho, con respecto a su lengua, una perspectiva idéntica a la que encontramos en el siguiente pasaje de Vitrubio:

> En este congreso de personas, comenzando a formarse de nuevo modo las voces, con el uso ordinario repetido, fueron estableciendo los vocablos conforme les ocurrían; después, significando con algunas palabras las cosas más usuales, comenzaron a hablar, todo por acaso y fortuitamente, estableciendo para ellos su idioma /6/.

Hubo un tiempo, sugiere Vitrubio, en el que los humanos gozaron de la capacidad de pensar, pero no de la de hablar. Luego crearon los antepasados las lenguas como un código completo que nos han legado y que nosotros transmitiremos a las generaciones futuras sin que sean apenas relevantes las modificaciones que podamos introducir en él, pues el valor de la lengua se subordina al de una realidad entendida como anterior e independiente, a la que hace referencia.

El hecho de que sea posible construir códigos artificiales (criptográficos, lógicos, telegráficos, matemáticos) a partir de una lengua natural ha hecho que la perspectiva más común sobre el lenguaje en las culturas occidentales sea la que lo identifica con ellos. Según esta óptica, las lenguas son mecanismos estables, compuestos por piezas inventariadas, y su comportamiento es perfectamente previsible y subordinado con respecto a un pensamiento autónomo. Esta visión es lo que Charles Bernstein ha llamado «la teoría del tubo» /7/ sobre el len-

/

En síntesis, lo que plantean los escritores Language es una crítica global del modelo de poema que actualmente construyen revistas, antologías y premios de poesía tanto en Norteamérica como en Europa

guaje, y según ella, el hablante piensa que su actividad es análoga a la introducción por el extremo de una manguera de ideas y observaciones que su interlocutor recoge al otro extremo. Lo que en primer lugar destaca en esta simplísima teoría lingüística es la neutralidad que en ella se atribuye a las lenguas con respecto al pensamiento del que supuestamente son vehículo, una neutralidad inaceptable desde la conciencia de la problematicidad de toda traducción y desde la constatación de la enorme variabilidad de modos y registros que presenta toda lengua natural en el uso. Igualmente notable resulta la estabilidad que les supone esta óptica a las lenguas, incompatible con la realidad incontestable del cambio lingüístico. Ambos errores son ideológicos y proceden de un prejuicio cultural característico de las culturas occidentales: el que defiende lo individual y privado contra lo público y colectivo incluso en ámbitos que, como el del valor, son por definición sociales.

La ingenua convicción robinsoniana que tiene el individuo occidental de que cuando piensa privadamente está realizando un acto independiente de su colectividad es una falsa conciencia que le oculta la medida en la que ese acto está completamente determinado por las relaciones sociales de las que forman parte tanto él o ella como la lengua que sin duda constituye la materia de sus procesos mentales. La misma convicción le hace concebir la sociedad como una agrupación de individuos anteriores a la colectividad y que, por lo tanto, podrían perfectamente no haber decidido agruparse. Esta visión le oculta que es sólo mediante el proceso de socialización en el que consiste el aprendizaje de una lengua como accede el individuo a su conciencia subjetiva, constituyéndose en sujeto humano sólo a partir de los acuerdos colectivos que se concretan en la (relativa) estabilidad de los léxicos y las sintaxis.

no te hablo *para* que me entiendas, sino *porque* me entiendes /

Para el poeta Language las lenguas no son vehículos y la metáfora del tubo distorsiona profundamente tanto la naturaleza de lo verbal como la posición en que sitúa al hablante con respecto a su lengua. El lenguaje *constituye* el pensamiento y la percepción, y estos ámbitos están colectivizados desde el comienzo mismo del proceso de formación del individuo, por lo que la función comunicativa, tal como comúnmente la entendemos, no es sino muy secundaria en el uso de la lengua; los hablantes, previamente a cualquier acto de habla, están ya comunicados en la enorme medida que supone compartir los infinitos acuerdos en los que hablar esa lengua consiste; no te hablo *para* que me entiendas, sino *porque* me entiendes.

Desde esta perspectiva, el poeta que a finales del siglo veinte se empeña en contra de toda evidencia empírica y lingüística en aferrarse al prejuicio de una subjetividad no mediatizada por el valor colectivo de la lengua se compromete con una ideología interesada en privatizar lo que es común, envolviendo en confusiones precisamente las realidades que mayor importancia tienen en el trabajo de un escritor: la lengua, social por definición, el foro por antonoma-

sia de todos los desacuerdos y reconciliaciones; el pensamiento, que está hecho de lengua, que es el proceso mismo de *producción* lingüística; y la subjetividad, que constituye tan sólo una pequeña parte del sistema más complejo que es el conjunto de las relaciones sociales. Lo que al poeta lingüísticamente ingenuo puede parecerle una reflexión privada, *suya*, única e irrepetible, una revelación de su «especial» yo interior, resulta así no ser, en sociedades en las que la iniciativa lingüística le ha sido arrebatada a la colectividad por los medios de comunicación, sino la actualización de las internalidades previstas de antemano por la lengua «normalizada»; algo parecido a la elección por parte del consumidor de su marca preferida de cereal de desayuno entre la diversidad que el supermercado le ofrece.

La conversión ideológica del pensamiento en algo independiente de la lengua compartida y, por lo tanto, en propiedad privada, descansa paradójicamente en la renuncia por parte de los hablantes a todo lo que vincula su lengua a ellos mismos, al tiempo y al espacio de su producción. La relativa incoherencia, el uso de la oración «incompleta» (desde el punto de vista de la lógica, que no desde el habla), la excentricidad léxica y sintáctica, que son características de la práctica cotidiana de los hablantes y que revelan la continua creatividad y el replanteamiento constante de su *contrato verbal* respecto a todos y cada uno de los aspectos de la realidad, son objeto especialísimo de represión por parte del sistema anónimo del poder lingüístico. Frente al comportamiento situacional, pragmático, de la lengua hablada, que no puede prescindir en este nivel de toda la casuística que acompaña, que forma parte de esta o aquella ocasión concreta de la pronunciación de un determinado vocablo o de la utilización de una determinada conexión sintáctica, el sistema anónimo del poder lingüístico impone un modelo de «coherencia» o incluso de «inteligencia» que sitúa la discursividad, es

La experimentalidad de los poetas Language no es simplemente resultado del hastío que pueda generar en un determinado tipo de lector la utilización contemporánea de técnicas de composición renacentistas, sino que procede de una aguda sensibilidad a las implicaciones epistemológicas y políticas de la forma

/

decir, la máxima capacidad de abstracción y circulación, por encima de cualquier otro valor. Con ello la colectividad pasa a entender como uso «adecuado», o «correcto», o «valioso», de su lengua el que suprime la complejidad de la relación que la palabra tiene con su contexto, en la cual se reflejan ineludiblemente las relaciones mutuas entre los hablantes presentes. Y la palabra queda reducida a un único valor de referencia y condenada a circular en una sola dirección.

A partir de este momento, en lugar de redefinirse en cada ocasión de uso el valor de una palabra, queda ésta inmovilizada en su ecuación según la descripción del diccionario y reducida su combinatoriedad posible por las reglas de la gramática normativa. Pierde con ello la cadena hablada también su interrogabilidad característica en el contexto concreto, su vulnerabilidad, su interruptibilidad dialógica, suplantadas estas cualidades por el impulso monológico imparable en el que consiste el discurso. El verbo «significar» pasa en este proceso, de ser entendido como la acción siempre cambiante de fabricar gestos con los que los hablantes se relacionan entre sí y con las cosas, a dar por supuesta esta relación, congelada en un único y reductivo vector de referencia a un mundo «dado». Las lenguas, que pueden significar (y entiéndase aquí el verbo como activo y como intransitivo: una palabra puede significar sin significar algo, puede simplemente subrayar) por ejemplificación, por hipérbole, por analogía o diferencia fonética entre sus unidades y, en fin, por el número ilimitado de juegos (gracias, Wittgenstein) a los que se presta el material verbal, son convertidas en objeto de censura, su vitalidad marginada como comportamiento licencioso, su capacidad de generación como lascivia, necedad.

La pérdida que desde la perspectiva de un poeta supone este proceso para una lengua resulta sencillamente inefable. Imagínese, por ejemplo, algo así como la reducción por decreto, o peor aún, por costumbre, del ámbito inmenso de las artes plásticas al diseño tipográfico. La lengua desaparece en toda su materialidad, se la priva ante los hablantes de su original inmediatez, de las cualidades que la hacen objeto de degustación sensual, corporal; pierde su utilidad característica como material de fruición y de juego. Y pierde al mismo tiempo toda capacidad de crítica, la lucidez sobre su propia naturaleza, la *transparencia* con respecto a su verdadero status y funciones, confundidos, emborronados ahora en la conciencia del hablante.

Volviendo al poema de Álvaro García, la «normalidad» discursiva que en él encontramos, el control del funcionamiento léxico y sintáctico del texto en los términos de una discursividad típica de los registros escritos, revela, por un lado, su colaboración con un sistema ideológico empeñado en mantener la distinción entre lengua y pensamiento para mejor proyectar valor sobre la persona de su autor. Al mismo tiempo, muestra el poema su compromiso con la construcción de un discurso unidireccional que no le deja otro papel al lector que el de consumidor pasivo. Para llegar a la forma «pulida», a la «claridad» discursiva secuenciada en los términos de esa «aceptabilidad» lingüística que presenta «La noche junto al álbum», Álvaro García ha tenido que pasar por una fase más o menos ardua o prolongada de incoherencia o de coherencia relativa, de articulación provisional, fluida, en la que las palabras, los versos, las oraciones, han ido disponiéndose en una diversidad de maneras, y este proceso, admítanlo o no

el poeta o sus lectores, resulta mucho más revelador de la *actividad* del pensamiento, del lenguaje que percibe y piensa, que el objeto verbal que es su resultado. En la versión final del poema las huellas de este proceso de *producción* lingüística han quedado borradas por una forma inconspicua, transparente, invisible, *reproductiva* del modelo de «normalidad» que le permite al lector seguir convencido de la existencia de «realidades» independientes de su articulación en palabras y concebir a un autor que «piensa» con la claridad de su poema. Esta ficción de diafanidad tiene como objetivo principal precisamente la ocultación de la duda, la indecisión y la multiplicidad de orientaciones que presiden todo acto de lengua y confirman en el lector la ficción de un ámbito sólido y estable, el de una «realidad» permanente de las cosas. Con ello el proceso de producción lingüística en que consiste el pensamiento es sustituido por su resultado fetichizado, la imitación de anteriores productos lingüísticos investidos de valor, y esto da lugar a la actitud contenidista respecto al lenguaje que obstaculiza la comprensión por los hablantes de su propio papel productivo en relación con la lengua.

El texto de «La noche junto al álbum» contribuye, pues, a la confusión de su lector al proyectar la imagen de una «realidad» consoladoramente estable y definida y con ello se asemeja en su forma y en su funcionamiento a la proyección banal que hoy hace la publicidad de un mundo propuesto como compensación de la realidad conflictiva de los consumidores. Pero además, con su discursividad unidireccional, el poema le arrebata al lector la posibilidad de *entrar* en él, de intervenir sobre la lengua eligiendo entre direcciones posibles, entre relaciones referenciales múltiples, pues la composición está organizada de tal modo que su lectura se convierte en un acto tan autoritario y unidireccional como el que preside el consumo de la información de un periódico o de un mensaje televisivo.

Desde una posición lingüística radical existe en el mundo contemporáneo una guerra entre quienes se sitúan del lado de un poder verbal anónimo cuya vocación es reducir las lenguas enteras a los valores más simples, generalizables y previsibles posibles; y quienes, entendiendo la utilidad (que no la verdad) de tal simplificación para ciertos fines concretos, se niegan a aceptar como valor de uso lingüístico en su intercambio cotidiano una *forma* ideológica del lenguaje que les arrebata su iniciativa como creadores de lengua reprimiendo su capacidad para construir palabras y su placer en la generación de usos lingüísticos excéntricos, locales, interpersonales, y en fin, *habitados*, vividos. Huelga decir en qué bando se encontrarán las fuentes del cambio lingüístico, de la generación de lenguaje; huelga también decir qué partido le corresponderá tomar al poeta,

/ ¿qué grado de «normalidad» debe presentar la lengua para ser artísticamente utilizable?

quien, lo sepa o no, asiste diariamente al enfrentamiento entre ambas partes.

La poesía como generación de significado o política de la forma

El énfasis puesto en lo dicho hasta aquí sobre la actitud crítica de los autores Language con respecto a los usos poéticos vigentes puede haber llevado al lector a imaginarse un tipo ascético de escritura obsesionado por los rigores de la disciplina, un puritanismo poético más atento a la represión del valor negado que a la generación afirmativa de sentido que es el objetivo de la creación. La lectura de esta antología le convencerá sin duda de lo contrario, pues difícilmente cabe imaginar textos más entregados al placer, a la *jouissance* barthesiana, que los producidos por estos escritores. Las causas de ello están directamente relacionadas con el objetivo prioritario del poeta Language: reterritorializar al lector, bloqueando la posibilidad del consumo pasivo de las palabras del texto y obligándole a intervenir en la producción del sentido. En su intento de conseguir este fin, el poema suspende la «normalidad» discursiva, la integración automatizada de las palabras en oraciones y de éstas en párrafos y capítulos, al tiempo que busca una compensación al vértigo que esta indeterminación del sentido provoca en el lector mediante el subrayado de la materialidad verbal. El texto se espesa, se carga de juego fonético, de aliteración, de paronomasia, subraya la heterogeneidad de sus materiales, utiliza la polisemia, abusa del calambur, y hace, en definitiva, imposible olvidar su presencia como superficie material. Frente a la obsesión por un *detrás* del texto, por una *profundidad* del lenguaje, que es característica de la recepción de toda escritura en la tradición occidental, el poeta Language sabotea la posibilidad de que su texto sea remitido automáticamente por el lector a un ámbito diferente (la «realidad») del de las palabras que lo componen y vuelca su inventiva en las maneras de hacer estas palabras visibles, pues son ellas la realidad primera. El texto se convierte en una especie de parque de atracciones lingüístico en el que el lector, desaparecida o debilitada esa guía habitual de la lectura, el control de su respuesta por parte del autor, protagoniza él mismo el recorrido por la página de escritura, conectando palabras y construyendo así él mismo, en alguna medida, la sintaxis del texto, su lógica.

En uno de los textos críticos más conocidos de los que ha producido el movimiento /8/, Ron Silliman ha llamado la atención sobre la analogía existente entre el uso primordialmente referencial del lenguaje en las sociedades sujetas al modo de producción capitalista y el valor principalmente mercantil de los bienes de consumo que tales sociedades producen. Como el valor dinero, la referencialidad constituye una reducción de la multiplicidad de usos y dimensiones que el lenguaje presenta en sociedades tribales o feudales al valor que, simplificando su naturaleza y funciones posibles, concede la máxima prioridad a la circulación, a la velocidad del intercambio. Con ello el lenguaje deja de ser percibido por los hablantes como presencia física, como gesto vinculado al acto de su pronunciación, y desplaza su realidad, del ámbito inestable, fluido y concreto del significante, al de un significado inmovilizado y abstracto que los hablantes pasan a concebir como la realidad, la única realidad posible en un sistema cerrado de unidades fijas e inventariadas.

Desde esta perspectiva, la tendencia habitual de los autores Language a utilizar estrategias encaminadas a entorpecer, interrumpir o reorientar la circulación del sentido unívoco y unidireccional de las palabras del poema debe entenderse como una repolitización de la forma artística que genera lengua, sintaxis, sentido, en el acto mismo en que subvierte la relación entre el autor y el lector. El texto pasa a ser para ambos el acto de generación de nuevos textos y poco importa aquí que éstos adopten la forma de lecturas o de nuevas escrituras estimuladas por el texto de partida.

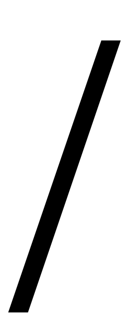
La indeterminación, el debilitamiento de la referencia, la suspensión de esas garantías de la univocidad del sentido (y así de la naturaleza dada y estable de la realidad) que son la sintaxis «normalizada» y la conexión lógica entre oraciones, obstaculizan, no la lectura, sino un determinado tipo de lectura: el que entiende el sentido como algo ajeno al lector, algo de lo que el autor le hace entrega y que el lector puede solamente capturar o aprehender; nunca producir. El texto Language desestabiliza la posición del lector y proyecta un tipo nuevo, diferente, de lector que recupera, siquiera parcialmente, sus responsabilidades como hablante ante la lengua en vez de delegar la producción del sentido en el autor y en una tradición escrita que entiende el significado como anterior al significante y, por lo tanto, a los hablantes. Lo que desde la óptica del lector atado a su papel pasivo ante la página constituye la «ilegibilidad» de estos textos no es, pues, sino la proyección de un concepto radicalmente distinto de la lectura: la actividad de leer es aquí análoga a la de escribir y consiste en considerar todas las resonancias que despiertan las palabras, sus sentidos posibles, su presencia escrita, visual, oral, su condición de transcripción de sonido, su frecuencia relativa en el habla, su status en la memoria auditiva de los hablantes y todas sus posibles conexiones. De dar por supuesta una metafísica del sentido que obvia la forma, el cuerpo lingüístico presente en el poema, para ocuparse del alma, *de lo que no aparece en la página*, la poesía, su composición y su lectura, pasan a convertirse en aspectos de una lectura crítica e imaginativa de los significantes de la lengua y de las maneras posibles de significar. Poesía equivale

el objetivo prioritario del poeta Language: reterritorializar al lector, bloqueando la posibilidad del consumo pasivo de las palabras del texto y obligándole a intervenir en la producción del sentido /

aquí a filosofía de la praxis lingüística, el proceso de estimulación mutua de la hipótesis y el experimento, y los resultados no son tanto textos «hermosos», objetos acabados, como actos de lectura, recorridos por el lenguaje que hacen perceptible la naturaleza del lenguaje mismo, su centralidad en la construcción ideológica del mundo, del prejuicio y de la invención, su potencialidad emancipadora, la suculencia de su infinita gama de formas posibles.

Al referirse a los principales énfasis que cabe distinguir en el trabajo de un poeta, Pound diferenciaba entre *phanopoeia*, la obsesión por la imagen que él mismo tan bien ejemplificó en los *Cantares*; *melopoeia*, o el subrayado de las cualidades sonoras del lenguaje, y *logopoeia*, «el baile del intelecto entre las palabras». Este último aspecto del lenguaje poético, muy presente tanto en los *Cantares* como en toda la correspondencia de Pound, es el que constituye el objeto prioritario de la atención de los escritores Language, y posibilita al mismo tiempo una exploración de horizontes formales que la metafísica occidental le vedaba a sus tradiciones poéticas y una crítica de la ideología emprendida desde la creación.

La mención de Pound hace inevitables unas breves consideraciones sobre la relación de la escritura Language con la tradición. La mayor parte de estos autores reconoce su deuda con el propio Pound, con los poetas cubofuturistas soviéticos, con la escritura «cubista» de Gertrude Stein, con W. C. Williams, con Louis Zukofsky y con Robert Creeley, con Kurt Schwitters y con Marcel Duchamp, con John Cage, John Ashbery, Jackson MacLow. Lo que aparece en esta genealogía no es una elección caprichosa



de poetas, músicos y artistas plásticos, sino el proceso del descubrimiento intuitivo por parte de los creadores más lúcidos de nuestro siglo de la centralidad del lenguaje en la constitución de la sociedad y del individuo y de la imposibilidad de hacer verdaderos descubrimientos en el ámbito formal sin alterar hábitos tan arraigados en las culturas postindustriales como son la transitividad del verbo *significar* en todas las lenguas occidentales y la circulación unidireccional del sentido en la relación entre el autor y el lector. Y lo que plantea esta perspectiva sobre el arte verbal de nuestro siglo es la necesidad de distinguir con la máxima claridad posible entre un pequeño número de autores muy difíciles de «canonizar» que a principios de siglo contribuyeron al hallazgo de ópticas, formas y procedimientos nuevos y el conjunto de autores (Yeats, el Eliot post-1923, Stevens, en la tradición anglosajona; en la española, los poetas de ese canon «moderno» pero neosimbolista que es la generación de 1927) que la historia literaria ha terminado canonizando como la modernidad clásica. La marginación a la que los años de postguerra condenaron la obra radicalmente innovadora de Stein; la consideración habitual de dadá, sin duda el momento clave en la historia artística del siglo, como una interesante «desviación», cuando no se lo entendía abiertamente como puro gamberrismo adolescente; la tendencia a valorar los *Cantos* de Pound en

relación con el culturalismo caprichoso y «genial» de su qué y no por el interesantísimo subrayado de la materialidad lingüística y de la socialización del sujeto que se encontraban implícitos en el uso del *collage* y del *ready-made* y en el planteamiento abierto con respecto a la forma; todo ello son síntomas del camino equivocado que tomaron las décadas centrales del siglo a la hora de valorar su pasado inmediato, pues la etiqueta postmodernidad no sería hoy necesaria si la de *modernidad* se hubiera utilizado para designar a los verdaderos modernos: a Stein, a Duchamp, a Jlebnikov, condenados hoy a una *proto-post-modernidad* que no puede resultar más paradójica.

Pero valorar el pasado es tanto como apostar por el futuro, y en los Estados Unidos el futuro literario consistió en la aparición, a lo largo de la década de 1950, de las poéticas informalistas y antiacadémicas que antologó Don Allen en *The New American Poetry* (1960). No puede negarse que la aparición de la antología de Allen constituyó un momento de importancia histórica, pues supuso para la poesía estadounidense una inyección de vitalidad y excitación de la que estaba muy necesitada. Además de consagrar a tres grupos de poetas (Black Mountain, la escuela neoyorquina y los escritores «beat»), la «nueva» poesía recuperaba aspectos de las vanguardias clásicas y se colocaba a sí misma en íntima relación con el canto, con el mito, con lo primitivo y arquetípico, buscaba su inspiración en los márgenes de Occidente, en tradiciones muy lejanas o, dentro de las culturas occidentales, en las hablas marginadas, en la música popular, en las lenguas de las minorías.

Todo ello resultaba extraordinariamente refrescante después de tres décadas (T. S. Eliot, J. C. Ransom, W. H. Auden, R. Frost, Y. Winters, R. Lowell) empeñadas en convencer a los lectores de que la poesía era un arte de *guardar formas* y no de crearlas. Pero si es cierto que las poéticas representadas por la antología de Allen oponían una concepción diversificada, cosmopolita y abierta del poema al tono monocorde, restrictivo y elitista que había dominado la poesía norteamericana desde antes de la Segunda Guerra Mundial, también lo es que la mayor parte de estas poéticas planteaban su oposición a la poesía dominante en los términos lingüística y políticamente ingenuos

El texto Language proyecta un tipo nuevo, diferente, de lector que recupera, siquiera parcialmente, sus responsabilidades como hablante ante la lengua /

de una confianza extrema en la experiencia. Las excepciones más notables en este sentido las constituyeron Robert Creeley, Jack Spicer y Ed Dorn, además de autores que, como John Cage y Jackson MacLow, habían utilizado procedimientos de azar contra la previsibilidad territorializada del sujeto. El poema podía *referirse* ahora a tipos de experiencia no tolerados antes en él y el horizonte de formas que podía adoptar era mucho más ancho, pero seguía presentándose como una *traducción* a palabras de la experiencia de un sujeto y esta experiencia seguía concibiéndose como si fuese directamente accesible, inmediata: el poeta percibía, sentía, pensaba independientemente de la lengua y luego le *transmitía* al lector este material mediante sus palabras.

Es la candor de esta confianza en una relación «natural» entre el poeta y su experiencia, una confianza que domina la búsqueda de Charles Olson y las poéticas *beat*, así como las de neoyorquinos como Frank O'Hara o James Schuyler, lo que provocó, década y media después, la reacción de poetas que, como Bruce Andrews, Lyn Hejinian o Ron Silliman, pertenecían plenamente a la era de la televisión. Para estos autores una escritura indiferente a la naturaleza lingüísticamente mediatizada de la experiencia se desinteresaba al mismo tiempo de la especificidad de las sociedades occidentales contemporáneas, manipuladas por la tecnología de la comunicación, y de las líneas más prometedoras en lo que se refería a la innovación en la forma. Si para la mayoría de las poéticas representadas en *The New American Poetry* el habla tenía el brillo de lo genuino por oposición a unos registros escritos entendidos como retóricos, aprendidos o inculcados, faltos de espontaneidad y concreción, la actitud de los poetas Language encuentra en los registros hablados unas formas tan «normalizadas» de la lengua como la propia escritura discursiva. Es más, el uso de la lengua idiomática, coloquial, supone desde su perspectiva el grado supremo de ocultación de la naturaleza verbalmente construida y construible de la realidad y del sujeto, pues al hacer de la naturalidad un valor instituye ópticas privilegiadas (invisibles, inmunes a la crítica) con respecto a la experiencia. No quiere esto decir que para los poetas Language el uso de los registros orales constituya un tabú. Muy al contrario, poetas como Steve Benson, Charles Bernstein, Ron Silliman o Bruce Andrews a menudo convierten la lengua coloquial en el objetivo prioritario de indagación en sus composiciones. Sin embargo, donde para Olson, O'Hara o Ginsberg la búsqueda de lo oral es una manera de intentar encontrar en la realidad un anclaje para las palabras, los poetas Language, convencidos de que no hay otro anclaje posible para el lenguaje que el debate constante en el que consiste el uso que los hablantes hacen de la lengua, convierten el poema en el espacio en el que el «verismo» del uso oral se revela tan ideológico, tan inducido, como cualquier otro; como el sujeto «espontáneo» al que los registros «naturales» dan forma lingüística.

La pérdida de la inocencia que con respecto a la posibilidad de concebir un ámbito lingüístico más «puro» o «verdadero» supone la poesía Language no debe interpretarse como una pérdida de confianza en el lenguaje por parte de estos poetas. Al contrario, su visión de la experiencia como producto del lenguaje y de éste como a un tiempo condición y resultado de la interacción entre los miembros (discursos, poderes, medios) de la comunidad convierte los

actos de composición y lectura del poema en modelos de la *transformación* lingüística del mundo: de *buscar* en la lengua un espacio ya existente y estable en el que poder confiar, la poesía pasa a convertirse en la *construcción* de ese espacio, un espacio que sólo llega a merecer una confianza momentánea y relativa, pues es sólo en su tensión con otros procesos de construcción verbal, sólo en el acto desfamiliarizador, reterritorializador, cuando se hace visible la maleabilidad lingüística de lo real. La escritura se convierte en una actividad a un tiempo utópica y comprometida al máximo con su tiempo y lugar: consiste en imaginar actos posibles de comunicación que respeten la potencialidad significativa del material lingüístico (su interpretabilidad y su vinculación al contexto de su producción), y que transciendan al mismo tiempo la unidireccionalidad autoritaria del discurso.

La retórica clásica constituía un marco de la escritura sustentado por los dos sentidos de la palabra «propiedad» en español: el texto era propiedad de su autor, decía lo que el autor quería que dijese, independientemente de su relevancia desde el punto de vista de su recepción; pero además el texto era *apropiado* a su contexto y creaba este contexto al dar por supuestas las nociones de realidad y de significación que hacían el poema aceptable, satisfactorio. Language supone la ruptura definitiva con esta retórica al señalar lo *inapropiado* de las perspectivas habituales sobre la *autoridad*, la realidad y el sentido en el mundo contemporáneo y replantea el poema como el acto incompleto y problemático de su propio decir. Se trata aquí de un acto que les pertenece a la lengua y al lector tanto como al poeta, que es su propio proceso, irreductible a un sentido que pueda el autor controlar o el lector «extraer» y llevarse a casa en el bolsillo; pues una vez pronunciadas, una vez leídas, dejan las palabras de pertenecer o de significar; deja el poema de *tener* sentido.

Durante la última década, la reacción característica de la crítica adversa con respecto a la actividad de los autores Language ha consistido en considerarles una escuela poética, es decir, un grupo de escritores cuyo trabajo refleja preocupaciones muy específicas y excéntricas que otras «escuelas», autores o lectores pueden perfectamente ignorar al interesarse por puntos de vista más «habituales» en relación con la escritura. Esta actitud reproduce la posición defensiva más frecuente de los sistemas artístico y literario con respecto a los síntomas de su propia crisis. Contra ella resulta muy necesario señalar la variedad sin precedentes de la experimentación que han producido estos autores: ¿es posible hablar de una escuela poética en la que unos miembros conciben su trabajo como la indagación de sintaxis visuales, otros como una búsqueda de lo colectivo en el ámbito del hablar privado, éste como una reterritorialización completa del vocabulario, aquél como un borrado de las fronteras entre el poema, el texto crítico, el psicoanálisis y la filosofía?

Poesía equivale aquí a filosofía de la praxis lingüística /

/ Más que como miembros de una escuela, la extraordinaria variedad de la escritura Language identifica a sus autores como interlocutores de un debate en el que lo que se reconsidera en bloque son los materiales y los métodos de la escritura, la relación de ésta con la sociedad y la naturaleza del significado. Este debate, abierto a principios de siglo por las artes plásticas y verbales, fue sofocado apresuradamente por la urgencia de otras preocupaciones durante la segunda guerra mundial y por el prestigio que tanto en Europa como en Norteamérica adquirieron en la postguerra poéticas conservadoras y anti-experimentales que desviaron la atención de las cuestiones que las vanguardias habían propuesto como prioritarias. Para un poeta, desinteresarse hoy de este debate es tanto como desinteresarse de su tiempo y de su material de trabajo. Las nuevas dimensiones que ha ido adquiriendo el lenguaje a la luz de disciplinas nuevas, o de ópticas interdisciplinares que por su precocidad intuitiva no pudieron utilizar los movimientos de vanguardia de principios de siglo, han dado a éstos la razón y sitúan a los autores Language, no al margen de la tradición o en una relación de antagonismo con respecto a ella, sino en su mismo centro, como herederos de la investigación poética más lúcida del siglo e ilustradores de las maneras en las que es hoy posible renovarla.

Leída desde la perspectiva de la poesía española de las dos últimas décadas, la propuesta Language no puede resultar más refrescante. La actitud extraordinariamente abierta con respecto a la forma poética que caracteriza el trabajo de estos autores revela lo limitado de un horizonte formal circunscrito por las tres posibilidades del endecasílabo, del verso libre y del poema simbolista en prosa. Una óptica poética que concibe su objetivo en la creación de forma verbal y en la generación de lucidez sobre el papel de la materia lingüística en la constitución del individuo y de la sociedad sugiere al mismo tiempo interesantísimas vías de renovación para la línea dominante en la poesía española, anclada en una epistemología lingüística arcaica e ingenua de cuyo alcance político apenas es consciente. Lo mismo cabe decir con respecto a la pervivencia omnipresente de nociones como el yo lírico romántico o el «estilo individual» en la poesía española de hoy, conceptos en los que a principios de siglo les resultaba difícil creer a poetas como el joven Eliot, Pound, Duchamp, Stein, Schwitters o Klebnikov y cuya crítica dio lugar a esos modos compositivos característicamente contemporáneos, o «postmodernos», si se quiere, que son el *collage* y el *ready-made*. La incorporación de conceptos y perspectivas de otras artes y disciplinas sugiere así también otro ámbito de apertura del horizonte poético español con respecto al tradicionalismo sofocante y endogámico de una poesía que aprende a hacer poesía en las antologías de poesía. En este sentido los escritores Language ejemplifican cómo el interés que para un poeta presentan las teorías contemporáneas del discurso, el trabajo de los artistas plásticos, las perspectivas de la lingüística, del psicoanálisis, de la filosofía del lenguaje y en definitiva, todas las cuestiones que plantea con urgencia el pensamiento de nuestro tiempo, adquiere una importantísima dimensión formal, no teniendo por qué limitarse a la preocupación temática que en ocasiones presenta el trabajo de poetas españoles como Jenaro Talens o Andrés Sánchez

Robaina. Desde esta perspectiva, leer a los autores Language nos hace conscientes del contenidismo que, junto al bizantinismo clasificatorio («lírica andaluza», «poesía leonesa», «venecianismo», «novísimos») y un biografismo inveterado, constituyen aún el foco principal de la atención de poetas y críticos de poesía en España. Language constituye en este sentido una practica ejemplar al dirigir la discusión sobre la escritura a las cuestiones más técnicas y al mismo tiempo de la mayor transcendencia: ¿qué significa justificar o no las líneas de un poema? ¿Qué *sentido* tiene construir el poema con materiales «encontrados» o como un monólogo en primera persona? ¿Qué sintaxis crea una determinada escritura, qué hábitos lingüísticos supone, cuáles somete a crítica, qué acepciones de qué palabras revisa?

Mejor que ningún otro proyecto poético desde la segunda guerra mundial, la propuesta Language ha colmado el objetivo de encontrar la posición y las dimensiones del espacio que le corresponde ocupar a la poesía de nuestro tiempo: junto a esa constelación de proyectos artísticos y científicos que encuentran hoy su sentido en la observación crítica de su propio lenguaje, y vinculada íntimamente a ellos, la escritura reencuentra una vigencia que no está en relación con las listas de libros más vendidos o con un éxito «mágico» que es invención del medio televisivo, sino en la ambición de transformar simultáneamente la vida, el pensamiento y el acto de escritura. En ello estriba la lucidez de su visión; o lo que es lo mismo, la radical novedad del proyecto que estos autores proponen para escribir el fin del siglo.

==/ **Esteban Pujals Gesalí**

notas \

/1/ Utilizo la expresión más frecuente, «poesía/escritura/escritores Language», para referirme a modos de la creación verbal que han sido también designados de otras maneras: escritura neo-formalista, de referencia debilitada, o centrada en el lenguaje. No he querido traducir la expresión a español («poesía del lenguaje») para evitar la confusión que ello ocasionaría con poéticas españolas con las que estos autores norteamericanos tienen muy poco en común.

/2/ Ron Silliman: *In the American Tree*, University of Maine, Orono: National Poetry Foundation, 1986. Douglas Messerli: *«Language» Poetries. An Anthology*, Nueva York: New Directions, 1987.

/3/ La mejor manera de introducir al lector en tales canales es proporcionarle la dirección postal de la mejor librería especializada en este tipo de publicaciones. Esta librería edita un catálogo anual de los títulos que distribuye:

Small Press Distribution
1814 San Pablo Avenue
Berkeley, CA 94702
Tel.: (415) 549 33 36

/4/ «The Word As Such: L=A=N=G=U=A=G=E Poetry in the Eighties», *American Poetry Review*, Mayo-Junio 1984, pp. 15-22. La inclusión de este artículo en el volumen de ensayos *The Dance of the Intellect. Studies in the Poetry of the Pound Tradition* (Cambridge University Press, 1985) subraya la relevancia de las conexiones entre la poesía Language y la tradición de la poesía más lingüísticamente consciente de nuestro siglo: Pound, Stein y los escritores cubofuturistas. En otros artículos y reseñas, Perloff se ha ocupado de manera más enfocada de la obra de algunos de los autores Language: «"Voice Whisht through Thither Flood": Steve McCaffery's Panopticon and North of Intention», *Temblor* 6 (Otoño 1987), pp. 130- 134; «Collision or Collusion with History: Susan Howe's Articulation of Sound Forms In Time», *Contemporary Literature* 30-4 (Invierno 1989/90). Estos artículos aparecen recogidos (y contextualizados) en *Poetic Licence: Essays on Modernist and Postmodernist Lyric*, Evanston Illinois: Northwestern University Press, 1990. Otro artículo interesante sobre la escritura Language es el de Lee Bartlett: «What is "Language Poetry?"», en *Critical Inquiry* 12 (verano 1986), pp. 741-752.

/5/ *La noche junto al álbum*, Madrid: Hiperión, 1989, p. 29. Quiero subrayar que la elección de este poema para ilustrar los tipos de escritura cuyas ingenuidades e insuficiencias constituyen el punto de partida de la experimentación Language se debe solamente al hecho de ser Álvaro García un buen amigo que no ha de guardarme rencor por ello; también a la representatividad que le otorga el haber sido objeto de un premio reciente. Casi cualquier otro poema de los que han aparecido recientemente en las revistas literarias y en las antologías españolas de poesía contemporánea hubiera servido a los mismos fines.

/6/ *Los diez libros de arquitectura*, lib. 11, cap. 1. Cito de la reciente reedición de la versión de José Ortiz y Sanz, Madrid: Akal, 1987, p. 28.

/7/ *Content's Dream Essays 1975-1984*, Los Angeles: Sun & Moon Press, 1986, p. 242.

/8/ «Disappearance of the Word, Appearance of the World», en *The L=A=N=G=U=A=G=E Book*, Carbondale: Southern Illinois University Press, 1984, pp. 121-132. Incluido en el volumen de ensayos de Silliman *The New Sentence*, Nueva York: Roof, 1987, pp. 7-17.

procedencia \

Este texto se publicó originalmente en *La lengua radical. Antología de la poesía norteamericana radical*, Estaban Pujals Gesalí, Madrid: Gramma, 1992; pp. 9-32.